ERINDALE COLLEGE
31761 03900 0807

Tiziano Vecelli
Tizian. Zweite Mappe

ND
623
T7H3
OVER SIZE

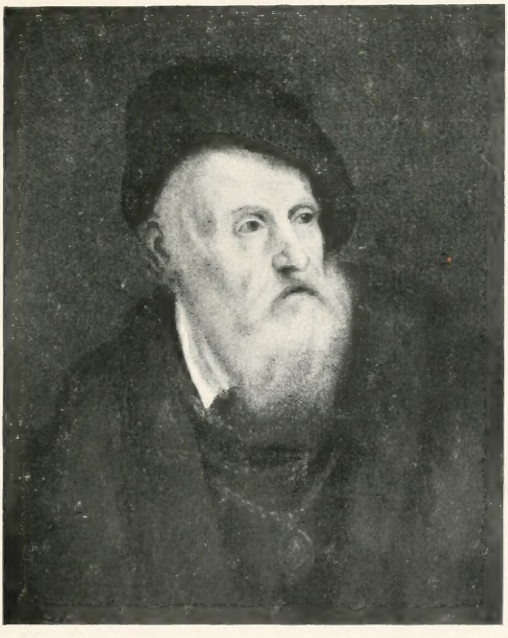
NOV 1 3 1973

Tizian

Zweite Mappe

Acht farbige Wiedergaben bedeutender Gemälde

Mit begleitendem Text von Julius R. Haarhaus



Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

Printed in Germany.

Die Farbentafeln

Auf dem Umschlag: Die Tochter des Roberto Strozzi
(Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum)

1. Ecce homo (Wien, Staatsgalerie)
2. Karl V. in der Schlacht von Mühlberg (Madrid, Prado)
3. Venus vor dem Spiegel (Petersburg, Eremitage)
4. Venus mit dem Orgelspieler (Madrid, Prado)
5. Noli me tangere (London, National Gallery)
6. Johannes der Täufer (Venedig, Akademie)
7. Pietà (Venedig, Akademie)
8. Selbstbildnis (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum)

Auf dem Titelblatt: Selbstbildnis des Meisters
(Hannover, Provinzial-Museum)

ERINDALE
COLLEGE
LIBRARY

ND
623
T7H3

Tiziano Vecellio, geb. 1477 in Pieve di Cadore, kam 1487 nach Venedig, wo er den Unterricht der Brüder Bellini genoß und sich unter dem Einfluß Giorgiones zum größten Koloristen Italiens entwickelte. Er verbrachte sein ungewöhnlich langes, arbeitsreiches Leben, abgesehen von einigen Reisen nach Padua, Vicenza, Ferrara, Bologna, Augsburg und Rom, in der Lagunenstadt und starb hier am 27. August 1576. Die in dieser Mappe gebotene Auswahl seiner Meisterwerke charakterisiert die Wandlungen seiner Kunst.

Das Bildnis der kleinen Strozzi ist, abgesehen von der Jugendarbeit „Noli me tangere", unter den hier wiedergegebenen Gemälden das am frühesten entstandene. Es trägt auf der an der Wand angebrachten Tafel den Vermerk: Annor II. MDXLII, stammt also auch schon aus einer Zeit, wo sein Schöpfer etwa 65 Jahre zählte. Daß es alle, die es damals sahen, entzückte, ist verständlich, denn die Renaissance, die ja in der reifen Schönheit des vollentwickelten Menschenleibes ihr Ideal sah, vernachlässigte in auffallender Weise das Porträt des Kindes wie des eben erblühenden jungen Mädchens, so prächtige Kindertypen sie auch in all den Jesus- und Johannesknaben schaffen mochte. Das Bild war deshalb in seiner Art etwas Neues, insbesondere im Lebenswerke des Meisters selbst. Am begeistertsten hat sich Pietro Aretino, der geistvolle Spötter und berüchtigte Genußmensch, dessen Umgang und Urteil Tizian Bedürfnis gewesen zu sein scheint, darüber ausgesprochen, wenn er schreibt: „Wenn ich Maler wäre, würde ich in Verzweiflung geraten . . .; es verdient den Vorrang nicht nur vor allen bisher gemalten Bildern, sondern auch vor denen, die in Zukunft entstehen werden. Gewiß ist, daß sich Euer Pinsel seine Wundertaten für Euer reifes Greisenalter aufgespart hat . . ." Und dieses Lob war sicherlich aufrichtig gemeint, denn bei dem intimen Verkehr, in dem Aretino damals mit Tizian stand, wären die plumpen Schmeicheleien, über die er sonst jederzeit gebot, wenn er sich einen Vorteil davon versprach, nicht am Platze gewesen.

Wir Heutigen werden Aretinos Begeisterung freilich nicht so unbedingt teilen. Das Bild ist unzweifelhaft ein koloristisches Meisterwerk, aber ein Kinderbild in unserem Sinne, wie solche unter den italienischen Renaissancekünstlern vielleicht nur der Brescianer Giovanni Battista Moroni gemalt hat, ist es nicht, am allerwenigsten das Bildnis einer Zweijährigen. Wenn Kinder dieses Alters porträtiert werden, so zeigen sie sich entweder völlig unbefangen oder ein wenig scheu; die kleine Clarice jedoch — nach anderen hieß sie Alfonsina — steht mit der bewußten Würde einer vornehmen Dame da, ohne inneren Zusammenhang mit ihrem als Zwergform des italienischen Vogelhundes übrigens kynologisch höchst interessanten Spielgefährten, der hier nur zur Motivierung der sorgfältig berechneten gefälligen Neigung des Oberkörpers dient. Unkindlich wie die Haltung der Kleinen erscheint auch der sinnende Blick der dunkeln Augen, besonders wenn wir uns darüber klar geworden sind, daß der moderne Beschauer durch Claricens langes Kleid dazu verleitet wird, ihrem Alter ein paar Jahre zuzulegen. Vielleicht fehlte dem greisen Künstler für die Seele eines zweijährigen Kindes das rechte Verständnis, vielleicht hat ihm die Neigung, seine Modelle in die Sphäre der höchsten Vornehmheit zu erheben, einen Streich gespielt. Daß es ihm darauf ankam, das Töchterchen des Roberto Strozzi und der Maddalena Medici, ein Kind also, in dessen Adern sich das Blut der beiden edelsten, für gewöhnlich tödlich verfeindeten Florentiner Geschlechter mischte, als kleine Prinzessin erscheinen zu lassen, sieht man dem Bilde ja sofort an. Das Kind ist nicht ohne Absicht auf eine Schloßterrasse gestellt, hinter deren mit einem Puttenrelief geschmückter Balustrade sich eine Parklandschaft bis zum Horizont hinzieht. Auch die über die Balustrade gebreitete rote Sammetdraperie soll offenbar den Eindruck des Vornehmen verstärken, wenn ihr natürlich zunächst auch die Aufgabe zufällt, das aus Kind, Hund und Relief komponierte lichte Dreieck nach rechts hin scharf zu begrenzen und zugleich das Grün der Landschaft und das Blau des Himmels zur volleren Wirkung zu bringen. Mit verblüffender Naturwahrheit ist das Stoffliche behandelt, sowohl an der Draperie wie an dem silbrig schimmernden weißen Damastkleide, dessen leichte Knitterung uns die beruhigende Gewißheit gibt, daß Clarice Strozzi doch nicht immer die gesetzte kleine Dame war, als die sie uns der Meister hier vor Augen führt.

Dem Kinderbildnis zeitlich am nächsten steht das große Gemälde „Ecce homo". Auf dem über die zweitunterste Treppenstufe herabhängenden Zettel, der die Jahreszahl 1543 trägt, hat sich Tizian als eques Cesareus bezeichnet. War er doch etwa zehn Jahre vorher, nachdem er Karl V. in Bologna zweimal gemalt hatte, zum kaiserlichen Hofmaler, zum Grafen des lateranischen Palastes, zum Mitglied des Staatsrats unter dem Titel eines Pfalzgrafen und zum Ritter vom Goldenen Sporn ernannt worden, Auszeichnungen, die der von den Großen der Erde verwöhnte Meister als etwas Selbstverständliches hingenommen hatte.

Auch dieses Bild nimmt in Tizians gesamtem Schaffen eine Sonderstellung ein: weder vorher noch nachher hat er einen religiösen Gegenstand mit so derber Realistik behandelt. Man hat die durchaus ins Sensationelle fallende Auffassung des Vorgangs und den an die niederländischen Genremaler gemahnenden

subtilen Fleiß in der Darstellung des Kostümlichen aus dem Umstande zu erklären versucht, daß der Auftraggeber der als Vertrauensmann des Kaisers schnell zu bedeutendem Reichtum gelangte Brüsseler Bankier Hans von Haanen war, der in Venedig einen Palast besaß. Aber Emil Waldmann hat wohl recht, wenn er in seinem schönen Tizianbuch auf die bewußt realistische Note in Tizians Kunst hinweist und im Anschluß daran sagt: „Dieser Realismus, vielleicht nicht ganz außer Zusammenhang zu denken mit der Gewöhnung des Porträtmalers, diese Lebensnähe in der Illusion aller Stofflichkeiten, so verführerisch durch das blendende Spiel einer souveränen Malfaust, riß den Künstler bisweilen auch bei religiösen Gegenständen auf ein Niveau der Auffassung, das an spätere holländische Modernitäten erinnert."

Bis zu einem gewissen Grade mag ein so weitgehender Realismus, wie ihn gerade dieses Bild zeigt, in der Gepflogenheit der venezianischen Künstler seit Carpaccio, sogar auf religiösen Darstellungen das prunkvolle Zeitkostüm ihrer Tage anzubringen, zurückzuführen sein. Die selbstbewußten und genußfrohen Bürger der Lagunenstadt liebten es ja, alles, was die Beherrscherin der Meere an Glanz und Reichtum bot, auch auf den Andachtsbildern ihrer Meister wiederzufinden. Immerhin spricht es für Tizians Stilgefühl, daß er die Gestalt des Heilands, der hier zwar als rechter Schmerzensmann erscheint, aber doch, als sollte er mit seinem Elend das vor dem Hause des Pilatus herrschende festlich bunte Getriebe nicht stören, in auffallender Weise zur Seite geschoben ist, durch zwei antik gekleidete Figuren von der schaulustigen Menge in „moderner" Gewandung und Bewaffnung scheidet. Daß der arme Gassenjunge mit den verstörten Zügen dabei auch von der eleganten Welt und ihren Trabanten gesondert wird, ist gewiß kein Zufall. Unter den Personen des Bildes sind unzweifelhaft mehrere Porträts. Den Maler selbst will man in dem bärtigen Alten, der zwischen der jungen Frau und dem mit beißender Satire als hohen Geistlichen wiedergegebenen Pharisäer erkennen; der Türke soll Sultan Soliman der Große sein, der damals gerade das halbe Ungarn unterworfen hatte und darum eine Persönlichkeit von „aktueller" Bedeutung war; Pilatus trägt die Züge des Spötters Aretino. Der Reiter im Harnisch ist vielleicht Federigo Gonzaga von Mantua, dem Karl V. die Herzogswürde verliehen hatte, und dem sich Tizian verpflichtet fühlte, weil er durch ihn dem Kaiser so erfolgreich empfohlen worden war.

Die Dame in Weiß mit dem im Verhältnis zum Arme merkwürdig kleinen Kopf, die einzige Frauengestalt unter all den Männern, muß, wie man aus dem bevorzugten Platz im Bilde schließen darf, entweder dem Maler, der damals schon dreizehn Jahre Witwer war, oder dem Besteller nahegestanden haben. Waldmann macht darauf aufmerksam, daß sie „als ein gesammeltes Nebenzentrum des Lichts" malerisch eine ähnliche Rolle spiele wie das kleine Mädchen in dem Männergewimmel von Rembrandts „Nachtwache". Daß der große Holländer Tizians „Ecce homo" gesehen habe, muß freilich so lange als Hypothese gelten, bis wir mit Bestimmtheit wissen, daß das von den Nachkommen des Bestellers nach England verkaufte und 1648 in Antwerpen versteigerte Bild sich schon vor diesem Jahre in den Niederlanden befand.

Wie man sich auch zu der Auffassung des Vorganges stellen und mit der Tatsache abfinden mag, daß hier ein echtes und rechtes Genrebild mit einem biblischen Etikett versehen ist: der künstlerischen Vorzüge dieses Werkes sind doch so viele, daß es für den Beschauer zu einem nachhaltigen Erlebnis wird. Schon die Komposition ist erstaunlich. Auf der ganzen großen Leinwand entdecken wir weder eine tote Stelle, noch einen Verlegenheitsbehelf. Ein Dutzend Figuren und im Hintergrund ein paar erhobene Hände reichen aus, die Illusion zu erwecken, als dränge sich eine gewaltige Menschenmenge vor dem Palaste des Pilatus zusammen. Und wie die Figuren gruppiert sind! Die Treppe, das beliebte Requisit venezianischer Historienmalerei, bewährt sich auch hier wieder: sie ermöglicht dem Maler, die beiden Hellebardiere und die den Heiland roh verspottenden Knechte so zu postieren, daß sie den mittleren Raum des Bildes zwanglos füllen und zusammen mit den auf ebener Erde stehenden Gestalten die Verbindung zwischen der Gruppe auf der Treppe und den als Gegengewicht zu dieser dienenden Reitern herstellen.

Und nun das Kolorit! Nur ein Tizian vermochte so viele ausgesprochene Lokalfarben unvermittelt nebeneinanderzustellen und dabei die dunkelsten Schatten mit dem hellsten Licht abwechseln zu lassen, ohne eine Disharmonie hervorzurufen. Daß dieser Farbenrausch beim Beschauer durchaus nicht den Eindruck greller Buntheit hinterläßt, ist wohl zum Teil der Zusammenstellung von Komplementärfarben — Blau und Gelb beim Gewande des Pilatus, Resedagrün und Blaßrosa bei dem römischen Soldaten im Vordergrunde links, tiefbordeauxrotes Wams des einen Hellebardiers vor dunkelgrüner Weste des Knechtes, gelbe Fahne vor blauem Himmel — in der Hauptsache jedoch der sorgfältig berechneten Verteilung weißer Partien und optisch gleichwertiger Metallreflexe zuzuschreiben, die als dominierende Lichter die Leuchtkraft der Farben dämpfen. Mit der bis ins Kleinste gehenden Ausführung aller Einzelheiten hat der Meister wohl dem persönlichen Geschmack seines niederländischen Auftraggebers entgegenkommen wollen, wie denn auch

die fleißige Arbeit verrät, daß dieser bei der Bezahlung des Bildes nicht knauserte. Der große Künstler war ja bekanntlich auch ein tüchtiger Geschäftsmann, der die Qualität seiner Leistungen mit dem ausbedungenen Honorar in Einklang zu bringen pflegte.

Das fünf Jahre nach dem „Ecce homo" entstandene Bildnis Karls V. als Sieger in der Schlacht bei Mühlberg zeigt eine gewaltige Wandlung im Stil des Malers. Hier tritt die Pracht Tizianischen Kolorits hinter die kalte Lichtstimmung eines nordischen Frühlingsmorgens zurück, die in wundervollem Einklang mit dem eisigen Wesen des müden Beherrschers zweier Welten steht, der, körperlich von schweren Leiden heimgesucht, seelisch durch hundert Enttäuschungen zermürbt, noch einmal seine ganze Energie aufbietet, um persönlich die rebellischen protestantischen Reichsfürsten zu züchtigen.

Um die Bedeutung dieses monumentalen Reiterbildes voll würdigen zu können, müssen wir einen Blick auf Tizians Beziehungen zu Karl V. werfen. Diese gehen bis zum November 1530 zurück. Damals hatte der Kaiser bei einem Besuch in Mantua Tizians Bildnis des Herzogs Federigo gesehen, worin er mit dem ihm eigenen künstlerischen Gefühl sogleich ein Meisterwerk erkannte. Als er den Wunsch äußerte, selbst von diesem Maler porträtiert zu werden, sandte der Herzog an Tizian nacheinander zwei kurze Briefe mit dem Ersuchen, sofort nach Mantua zu kommen. Dem zweiten ist die Bitte beigefügt, der Künstler möge von Venedig Fische mitbringen. Ob nun Tizian diese Zumutung verdroß, oder ob er es für ratsam hielt, sich kostbar zu machen, jedenfalls ließ er die Aufforderung seines Gönners unbeachtet. Erst im Winter 1532/33 kam die von Karl V. so lebhaft ersehnte Begegnung mit dem Maler in Bologna zustande. Die damals entstandenen beiden Bildnisse des Kaisers — das eine, ebenfalls in Madrid aufbewahrte, zeigt ihn stehend mit einer Dogge —, fanden den Beifall des Dargestellten in so hohem Grade, daß er den Künstler durch die Gnadenbeweise, deren oben schon gedacht worden ist, auszeichnete. In dem vom 10. März 1853 aus Barcelona datierten kaiserlichen Diplom heißt es unter anderem — wir zitieren nach der in der 2. Auflage von Guhls „Künstlerbriefen" veröffentlichten Übersetzung —: „. . . und indem Wir ferner das Beispiel unserer Vorgänger Alexander des Großen und des Octavianus Augustus befolgen, von welchen jener nur einzig und allein von Apelles, dieser aber nur von den ausgezeichnetsten Malern gemalt sein wollte, wodurch sie weise verhinderten, daß nicht durch die Fehler unerfahrener Maler und durch schlechte und unschöne Malereien ihr Ruhm bei den Nachfolgern geschmälert werde: also haben Wir Uns Dir zum Malen anvertraut und haben sowohl von Deiner Leichtigkeit als von Deinem Glücke darin solche Beweise erfahren, daß Wir Uns mit Recht entschlossen haben, Dich mit kaiserlichen Ehren zu betrauen, um zugleich Unsere Gnade für Dich offen zu bekunden und Unsern Nachkommen ein Zeugnis Deiner Tugenden zu hinterlassen . . ." Die Furcht vor der Schmälerung seines Ruhmes durch unvorteilhafte Bildnisse, das also war es, was den Kaiser zu Tizian hinzog. Karl V., in diesem Punkte durchaus ein Kind der nachruhmbegierigen Renaissance, hatte mit sicherem Instinkt erkannt, daß der Venezianer unter allen damals lebenden Malern der einzige war, durch dessen vornehme Bildniskunst er in seiner ganzen kaiserlichen Majestät auf die Nachwelt kommen konnte. Daher auch die bei dem sonst so stolzen und unnahbaren Manne doppelt auffallende persönliche Wertschätzung des Künstlers, zu deren Kennzeichnung schon die Zeitgenossen die Anekdote von dem Pinsel erfanden, der Tizian bei der Arbeit zu Boden fiel und den der Kaiser aufhob!

Die Sorge um den Nachruhm war es auch wieder, was Karl V. veranlaßte, den siebzigjährigen Meister mitten im Winter 1548 an das Hoflager nach Augsburg zu entbieten. Der von Krankheit und Sorgen Geplagte hatte aller Weltverachtung zum Trotz das Bedürfnis, sich als Sieger über den verhaßten Protestantismus von der Hand seines „Apelles" verewigt zu sehen. Tizian sollte ihn malen „auf dem Pferde, das er ritt, und in den Waffen, die er trug an jenem Tag, da er die Schlacht im Sachsenlande gewann". Und der Meister hat die ihm gestellte Aufgabe gelöst. Sein Werk ist vielleicht das großartigste Reiterbildnis der ganzen Kunstgeschichte. Inmitten einer Landschaft, die freilich nichts vom Knospenzauber eines mitteldeutschen Apriltages zeigt, vielmehr nach Tizians Gepflogenheit auf den braungrünen Ton des Spätsommers gestimmt ist, sprengt der Kaiser im reichvergoldeten Prunkharnisch, das Haupt mit dem visierlosen Helm bedeckt, in der gepanzerten Faust die lange Lanze, auf seinem kastanienbraunen Hengst der Elbe zu. Es ist die Stunde vor Sonnenaufgang: über dem fernen Horizont steigt der junge Tag empor; vor ihm entweicht das Gewölk der Nacht. Das kalte, fahle Frühlicht kommt dem Künstler gelegen: es dämpft die Farben, läßt das Streitroß als unkörperhafte Silhouette erscheinen und sammelt sich auf dem bleichen Antlitz und der stahlumhüllten Brust des Reiters. Mit magischer Gewalt lenkt der Kopf den Blick des Beschauers auf sich; vor ihm wird alles andre, so brillant es gemalt sein mag, zu unwesentlichem Beiwerk. In den Zügen des Kaisers sprechen sich deutlich alle die Charaktereigenschaften aus, die uns die Geschichte von ihm überliefert hat: seine zähe Beharrlichkeit, sein religiöser Fanatismus, sein nie

einzuschläfernder Argwohn, seine Menschenverachtung und nicht zuletzt seine hohe Meinung von der eigenen Würde. Man sieht es dem Manne an: er fühlt sich in diesem Augenblick als ein Vollstrecker des göttlichen Willens, als ein St. Georg oder St. Michael, der entschlossen ist, dem Lindwurm der lutherischen Ketzerei zu Leibe zu gehen.

Wir wissen, daß Karl V. keineswegs der große Staatsmann war, für den er sich selbst hielt, daß seine Politik nur Scheinerfolge zeitigte und für Deutschland von der allerunseligsten Wirkung war. Daß seine Erscheinung, wie sie hier in Tizians Bilde vor uns steht, bei aller Lebenswahrheit Größe zeigt, ist das Verdienst und das Geheimnis des Meisters, der sogar Kaisern und Königen noch ein besonderes Adelsdiplom auszustellen vermochte.

In Wirklichkeit hat Karl V. die Größe, in der er auf die Nachwelt zu gelangen wünschte, am Tage von Mühlberg am allerwenigsten gezeigt. Als man ihm den gefangenen und durch einen Schwerthieb über die Wange verwundeten Kurfürsten Johann Friedrich von Sachsen vorführte, „mußte ihn sein Gefolge mehrmals bitten, den blutüberströmten Mann nicht mit einem Wutausbruche zu empfangen; die dargebotene Hand wies er mit höhnenden Worten zurück." Er zeigte eben, wie O. E. Schmidt, der die Schlacht bei Mühlberg in seinen Kursächsischen Streifzügen (Bd. I, S. 26 ff.) schildert, treffend bemerkt, „keine Spur der ritterlichen Teilnahme an dem Schicksal des Überwundenen, sondern italische Leidenschaft, burgundische Tücke und kastilische Menschenverachtung." Und der venezianische Gesandte konnte an seine Regierung berichten: „Nachdem der Kaiser vor seinem Quartier" — es war das Pfarrhaus von Schirmenitz — „angekommen und vom Pferde gestiegen war, sagte er, wie man versichert, ganz heiter zu den Seinigen: Bereitet mir ein Mahl, denn ich bin den ganzen Tag auf der Jagd gewesen und habe ein Schwein gefangen, das sehr fett ist."

Bei seinem Aufenthalt in Augsburg im Winter 1548 malte Tizian auch noch ein zweites Bildnis Karls V., das in unserer ersten, dem Meister gewidmeten Mappe wiedergegebene, das den Kaiser als müden Mann im Sessel auf einer Schloßterrasse sitzend darstellt. Ein Vergleich beider Bilder ist überaus lehrreich: erst das viel intimer aufgefaßte Antlitz des zweiten Porträts läßt erkennen, mit welcher bewundernswerten Kunst Tizian das des ersten ins Heroische zu steigern verstanden hat, ohne die Ähnlichkeit auch nur im geringsten zu beeinträchtigen.

Noch einmal hat der Künstler die Züge seines kaiserlichen Gönners verewigt: auf der im Jahre 1554 vollendeten „Gloria", wo Karl mit seiner Gemahlin und seinem Sohne Philipp II. im weißen Totenhemd unter den die Dreieinigkeit verehrenden Propheten, Märtyrern und Gläubigen erscheint. Es war ein Tendenzbild im Sinne der Gegenreformation, neu auch im Stil, der unverkennbar durch Tintoretto beeinflußt ist. Widerwillig hatte Tizian der auf das Hochdramatische eingestellten Geschmacksrichtung jener Jahre Zugeständnisse gemacht und der Welt mit einer ganzen Reihe von Gemälden bewiesen, daß auch er Menschenleiber in heftigster Bewegung, kühne Verkürzungen und verblüffende Lichteffekte zu malen vermochte, aber auf die Dauer ließ sich seine Künstlerindividualität doch keinen Zwang antun, und so kehrte er, wenn auch durch diesen Ausflug in eine ihm wesensfremde Welt innerlich bereichert, etwa um das Jahr 1560 für eine lange Zeitspanne zu seinem ureigenen Stil zurück. Jetzt schuf er jene Folge herrlicher Mythologien und köstlicher Darstellungen vollendet schöner Frauenkörper, von denen so viele in den Besitz Philipps II. übergingen.

Die „Venus vor dem Spiegel", von der außer zahlreichen Kopien zwei Ausführungen von des Meisters eigner Hand bekannt sind — die hier wiedergegebene befindet sich in der Eremitage zu St. Petersburg, die andere in der Sammlung von Nemes in München — ist eines der berühmtesten unter Tizians Werken dieser Art. In diesem blonden Weibe steckt wirklich etwas Göttliches: Größe, Ruhe und eine an antike Skulpturen gemahnende Harmonie der Formen lassen beim Beschauer auch nicht den leisesten sinnlichen Reiz aufkommen. Diese Venus, die sich so selbstvergessen am Abglanz ihrer eigenen Schönheit weidet, würde vielleicht sogar statuarisch kalt wirken, wenn ihr der Meister nicht mit dem Goldton des Fleisches, der allen Werken seiner besten Zeit eigen ist, warmes Leben verliehen hätte. Hier ist — und darin offenbart sich wieder der Geist der Hochrenaissance — ein klassisch schöner Frauenleib um seiner selbst willen gemalt; alles andere: die dunkler gehaltenen Putten, die satten Farben des Pelzes und der kostbaren Stoffe, der milde Glanz des Goldschmuckes und der Perlen, dient nur dazu, die plastische Wirkung seiner Modellierung und die Leuchtkraft seines Inkarnats zu erhöhen.

Den weiblichen Körper hatte Tizian in jungen Jahren unter dem Einflusse Giorgiones zum Gegenstande des Studiums gemacht. Und mit welchem Erfolge, das beweist das berühmteste aller seiner Bilder, die sogenannte „Himmlische und irdische Liebe". Als Giorgione im Jahre 1510 nach kurzer, glänzender Laufbahn ins Grab sank, hinterließ er sein Meisterwerk, die „Ruhende Venus" in nicht völlig vollendetem

Zustande. Dem um ein Jahr älteren Freunde fiel als heiliges Vermächtnis des Dahingegangenen die Pflicht zu, die letzte Hand an das Gemälde zu legen, unter dessen Eindruck er zeitlebens bleiben sollte. Die nahezu ein Menschenalter später entstandene „Venus von Urbino", in der man lange die Herzogin Eleonore zu erkennen glaubte, die aber sicherlich nur das Bild einer herzoglichen Mätresse ist, wäre ohne Giorgiones „Venus" undenkbar. Aber sie blieb im Schaffen seiner Mannesjahre Episode: erst bei seinem Aufenthalt in Rom, also im Jahre 1545, nahm er das Thema in dem Bilde „Venus und Amor" (Florenz) wieder auf. Aber es ist nicht mehr der mädchenhaft schlanke Akt, der ihn nun begeistert: es ist das vollerblühte Weib, das in schöner Kurve mit deutlich betonter Drehung des Rumpfes, den Oberkörper ein wenig erhoben, auf der dunkeln Decke seines Lagers ruht und mit leicht zur Seite gewandtem Antlitz dem Geplauder eines Puttos lauscht, während über den fernen Hügeln einer Landschaft der warme Sommerabend gemach verglüht.

Das Frauenideal, das der Meister mit diesem Bilde schuf, hat er in den beiden Darstellungen der „Venus mit dem Orgelspieler", von denen wir die im Prado befindliche Fassung hier wiedergeben, mit ganz unwesentlichen Änderungen beibehalten. Bei dem Berliner Bild, auf dem der Amor wieder erscheint, ist auch die Kopfhaltung der Frau dieselbe wie die der Florentiner Venus, wogegen die linke Hand, die dort Blumen hält, hier leer herabhängt. Auf dem Madrider Bilde fehlt der Amor; die starke Wendung des Kopfes der Frau mußte also aufgegeben werden. Der Meister ersetzte sie durch eine leichte Neigung, zu deren Motivierung er das Hündchen, ein Mittelding zwischen Windspiel und Wachtelhund, zu der Herrin emporstreben läßt, während in der Berliner Variante ein Zwergseidenpudel nur zur Füllung der rechten unteren Bildecke da zu sein scheint. Auf beiden Ausführungen gesellt sich zu dem Frauenakt ein vornehm gekleideter, orgelspielender, aber sich mit einer heftigen Wendung nach dem ruhenden Weibe umschauender Kavalier, eine Zutat, die wohl im Sinne der Besteller dazu bestimmt war, den Bildern eine leichte erotische Note zu geben und die schwellenden Frauenkörper aus der Sphäre des Mythologischen in die damalige Gegenwart zu versetzen. Die beiden Orgelspieler weichen in ihrer ganzen Erscheinung stark voneinander ab; vielleicht haben die Auftraggeber selbst zu ihnen Modell gesessen. Der auf dem Berliner Bilde, ein auffallend kleiner Mann mit schwärmerischem Gesichtsausdruck, ist diskreter, mehr als Beiwerk behandelt, während der auf dem Madrider, durch das nicht gerade vorteilhafte zurückweichende Kinn deutlich als Porträt gekennzeichnet, viel weiter in die Bildmitte rückt und dadurch in engere Fühlung mit dem Weibe tritt. Wenn man auch weiß, daß Tizian sich zu seinen weiblichen Akten nur ausnahmsweise eines Modells bediente, so lassen bei aller Übereinstimmung der Körper in diesem Falle wenigstens die Köpfe der Schönen darauf schließen, daß er bestimmte Persönlichkeiten vor sich gehabt hat. Man geht wohl nicht fehl, wenn man annimmt, der Künstler, der selbst auf großem Fuße lebte und deshalb immer Geld brauchte, habe sich herbeigelassen, eine flüchtige Liebesepisode seiner Auftraggeber durch seinen Pinsel zu verewigen. Bezeichnend für die realistischere Auffassung des Madrider Bildes ist auch der landschaftliche Hintergrund. Man blickt in einen Tierpark, worin beim letzten Abendlicht eines Regentages ein Pärchen lustwandelt. Vorn plätschern dünne Wasserstrahlen eines Zierbrunnens in ein Becken, zu dessen Rand sich ein Pfau emporgeschwungen hat. Zwischen eintönigen Pappelpflanzungen werden in weiter Ferne einzelne Gebäude und der Rücken eines Hügels sichtbar. Bei der Berliner Variante sehen wir statt dessen eine vom warmen Abendlicht überhauchte, romantisch empfundene Gebirgslandschaft mit einer von einem mächtigen Kastell überragten Stadt.

Wie die Werke, in denen sich das schönheitstrunkene Heidentum der Renaissance offenbart, so zeigen auch die religiösen Bilder Tizians die mehrmalige Stilwandlung während seines fast hundertjährigen Lebens. Das unter der Bezeichnung „Noli me tangere" bekannte Gemälde der Londoner National Gallery, das 1514 entstand, steht noch völlig unter dem Einfluß Giorgiones, bei dem ja auch die Landschaft mit ihrem bukolischen oder romantischen Stimmungsgehalt ausschlaggebend ist. Der landschaftliche Hintergrund von Giorgiones „Ruhender Venus", wohl in der Hauptsache von Tizian gemalt, zeugt zu Genüge dafür, wie sich der junge Meister in die Gedankenwelt des Freundes einzufühlen verstand. Und mehr als das: er machte sich diese Gedankenwelt in einem Maße zu eigen, daß man bei manchen der Bilder, die er in den ersten Jahren nach Giorgiones Tode schuf, versucht ist, sie für dessen Werke zu halten. Am deutlichsten vielleicht tritt diese Anlehnung bei „Noli me tangere" zutage. Es ist ein Landschaftsbild, worin die beiden biblischen Gestalten zunächst rein als Staffagefiguren wirken. Man versuche einmal, sie sich wegzudenken: der poetische Eindruck des Bildes wird dadurch kaum geschmälert. Erst bei längerer Betrachtung verbinden sich Landschaft und Figuren zu vollem Einklang, offenbart sich das Wunderbare der im Johannisevangelium geschilderten Szene: wie Maria von Magdala den Auferstandenen für den Gärtner hält und ihn nach dem

Verbleib des teuern Leichnams befragt. Der himmlische Frieden im Antlitz des Herrn, der nun die ihm bestimmten Leiden überstanden hat und der Vereinigung mit dem Vater entgegensieht, kommt ebenso überzeugend zum Ausdruck wie das ehrfürchtige Erstaunen des jungen Weibes. Und, als hätte Tizian mit Absicht die Erinnerung an Giorgione wachrufen wollen: ein wesentlicher Teil der Landschaft, das Gehöft auf dem Hügel mit dem darüber hinausragenden alten Gemäuer, ist aus der „Ruhenden Venus" übernommen!

Als der Meister 1557 Johannes den Täufer malte, war er ein Achtzigjähriger. Dem Bilde merkt man es nicht an: es wirkt in Konzeption und Technik wie das Werk eines Künstlers auf der Höhe seiner Kraft. Da ist keine matte Stelle, kein unsicherer Pinselstrich und vor allem kein greisenhaftes Zurückgreifen auf Arbeiten jüngerer Jahre. In monumentaler Größe steht der Wüstenprediger da, kein schöner Knabe wie bei Andrea del Sarto, kein schwärmerischer Jüngling wie bei Pinturicchio, kein zum Skelett abgemagerter Asket wie bei Ercole Roberti, sondern ein Mann in der Vollkraft des Lebens, ein Naturmensch, der zum Gefolge des großen Pan gehören könnte, wenn der muskulöse Körper nicht den Kopf eines Propheten trüge. Einzelheiten des Antlitzes wie die gerade Nase, die Stellung der Augenbrauen und die Bildung der Stirn erinnern an griechische Skulpturen, aber in den Zügen liegt nicht die erhabene Ruhe antiker Götter und Heroen, sondern mühsam verhaltener Groll über die entartete Welt und die schmerzliche Ahnung des eigenen Märtyrertodes. Die Landschaft, so meisterhaft sie gemalt ist — der über Felsklötze dahinstürzende Wildbach, der hier natürlich als Attribut des Täufers verstanden werden muß, weckt geradezu Erinnerungen an Jakob Ruisdael! — ist so untrennbar mit der Johannesgestalt verschmolzen, daß man sie als etwas Selbstverständliches empfindet und ihre Vorzüge erst zu würdigen vermag, wenn man sich vom Anblick des Mannes losgerissen hat.

Zwei Bilder aus Tizians letzten Lebensjahren beweisen, daß der größte Meister der Farbe auch befähigt war, der schönen Welt des sinnlich Wahrnehmbaren zu entsagen und, wie Waldmann es treffend ausdrückt, „sein dramatisches Teil ganz in die Sphäre von Geistigkeit und Seele zu erheben": die zweite Fassung der „Dornenkrönung" (München) und die hier wiedergegebene „Pietà".

Die „Pietà" ist ein tiefreligiöses Bild voll ernster Todesgedanken. Als der Fünfundneunzigjährige in der Erkenntnis, daß auch seinen Tagen ein Ziel gesteckt sei, die Arbeit begann, hatte er die Absicht, das Gemälde den Franziskanern für ihre Kirche Santa Maria gloriosa dei Frari zu stiften, in deren Kreuzeskapelle er bestattet zu werden wünschte. Aber ein Zwist mit den Mönchen veranlaßte ihn, seine letztwilligen Bestimmungen zu ändern und die Überführung seines Leichnams in die Familiengruft zu Pieve di Cadore anzuordnen. Damit wurde ihm das nahezu vollendete Bild verleidet; er mochte keinen Pinselstrich mehr daran tun. Nach des Meisters Tode nahm es sein Schüler Palma Giovane in seine Obhut und legte die letzte Hand daran. Höchst wahrscheinlich beschränkt sich Palmas Anteil an dem Werke auf die Ausführung der beiden Putten, vielleicht auch auf die der Statuen des Moses und der den christlichen Glauben symbolisierenden Sibylle. Die Figurengruppe jedoch, neu in der Komposition als liegendes spitzwinkliges Dreieck, rührt unzweifelhaft von Tizian selbst her; nur er konnte den Schmerz so erschütternd darstellen und dabei so wunderbar abstufen: als namenloses Herzeleid bei Maria, als lauten Jammer bei Magdalena und als ehrerbietiges Mitgefühl bei dem des Meisters Züge tragenden Joseph von Arimatia.

Wie Tizians ganzes Lebenswerk im Zeichen der Reife, des abgeklärten und dabei kraftvoll schaffenden Alters steht, so kennen wir auch kein Selbstbildnis von ihm, das ihn in jungen Jahren darstellt. Alle Porträts, durch die er seine äußere Erscheinung der Nachwelt überliefert hat, zeigen ihn als Greis, wenn auch ohne greisenhaften Verfall der Formen. Das bekannteste, im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin aufbewahrte, hat er als Dreiundsiebzigjähriger, ein anderes, in Madrid befindliches, als Neunzigjähriger gemalt. Die energische Haltung, der scharfe Blick, die schön gewölbte Stirn, die kühne Nase und der herrische Zug um den Mund sind beiden gemeinsam. Wie bei Tintorettos Bildnissen ist das Hauptgewicht auf den Kopf gelegt; Gewand und Hände sind mit breitem Pinselstrich mehr angelegt als ausgeführt. Aber die Hände sind doch zur Charakterisierung mit herangezogen: die Rechte auf dem Madrider Bilde hält den Pinsel, als hätte der Neunzigjährige andeuten wollen, daß die Zeit des Feierns für ihn noch nicht gekommen sei, die des Berliner trommelt mit gespreizten Fingern ungeduldig auf den Tisch, während die Linke sich über das Knie breitet, als müsse sie im nächsten Augenblick den Oberkörper des Aufstehenden stützen. So malt sich niemand, der das Bewußtsein hat, auf seinen Lorbeeren ruhen zu dürfen, so malt sich nur ein Künstler, der die Verpflichtung fühlt, jede Stunde des ihm noch vergönnten Lebens restlos auszunutzen. Wüßten wir nicht aus der kaum übersehbar langen Reihe seiner Werke, daß dieser Alte bis zu dem Augenblick, wo ihm die Pest den Pinsel aus der Hand riß, ein Nimmermüder war, seine beiden Selbstbildnisse würden es uns bezeugen.

Tizian

Zweite Mappe

E. A. Seemanns Künstlermappen
67

NOTE: PAPER POOR— HANDLE WITH CARE.

ND
623
T7H3

Tiziano Vecelli
Tizian. Zweite M

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS PO

ERINDALE COLLEGE LIBRARY